

---

## *La Mandrágora en el Laberinto*

una nota barojiana sobre la recepción del teatro de Maquiavelo en España

**Miguel Saralegui**

---



### **Edición electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3269>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.3269

ISSN: 1775-3821

### **Editor**

Presses universitaires de Bordeaux

### **Edición impresa**

Fecha de publicación: 1 junio 2014

Paginación: 401-414

ISBN: 978-2-86781-931-5

ISSN: 0007-4640

### **Referencia electrónica**

Miguel Saralegui, « *La Mandrágora en el Laberinto* », *Bulletin hispanique* [En línea], 116-1 | 2014, Publicado el 01 junio 2017, consultado el 10 diciembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3269> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3269>

---

Tous droits réservés

# *La Mandrágora en el Laberinto: una nota barojiana sobre la recepción del teatro de Maquiavelo en España*

---

MIGUEL SARALEGUI  
*Universidad Diego Portales - Chile<sup>1</sup>*

*À la différence de la réception de ses écrits politiques, celle des œuvres littéraires de Machiavel en Espagne est tardive et limitée. Bien que Pío Baroja prétende ignorer la culture italienne, l'une des premières références de la littérature espagnole à La Mandragore se trouve dans Le labyrinthe des sirènes (1923). L'article analyse les spécificités de cette mention.*

*Mots-clé :* Baroja, Machiavel, réception, Espagne.

*Al contrario de la de los escritos políticos, la recepción de las obras literarias de Maquiavelo en España resulta tardía y escasa. Aunque Pío Baroja se exhibe como un desconocedor de la cultura italiana, una de las primeras referencias de la literatura española a La Mandrágora se encuentra en El laberino de las sirenas (1923). En este artículo, se analizarán las peculiaridades de esta cita.*

*Palabras-claves :* Baroja, Maquiavelo, recepción, España.

*In contrast to the reception of Machiavelli's political writings, the reading of his literary work in Spain was slow in coming and limited. Although Pío Baroja describes himself as an ignorant of the Italian culture, one of the first quotations of The Mandragola in Spanish literature can be found in his novel, "The Labyrinth of the Sirens" (1923). In this article I will analyse the characteristics of this reference.*

*Keywords :* Baroja, Machiavelli, reception, Spain.

---

1. Agradezco a D. Pedro Gumuzio y a su hijo Juan que me permitieran consultar su biblioteca para la elaboración de este artículo. También estoy en deuda con David Henn, Nelson Orringer y, de modo especial, con Gabriella Gavagnin por los comentarios que hicieron a versiones previas.

## 1. EL FINGIDO DESCONOCIMIENTO

En numerosos pasajes de *Ciudades de Italia* (1949), Pío Baroja se excusa de su falta de conocimiento de la literatura y de la cultura italiana. No ha leído los clásicos de esta lengua, ni conoce con especial detalle la historia de su arte, ni siquiera ha visitado recientemente el país<sup>2</sup>. Baroja no se avergüenza de recordar a sus lectores, hasta aburrirlos, que nadie peor elegido para escribir sobre Italia. Sin timidez reconoce que, en la época de formación, leía las novelas de los países de moda, entre los que Italia no se encuentra. Además, el único escritor italiano que gozaba de favor popular ni siquiera le agrada: «Yo no conozco la literatura italiana. Los poemas antiguos famosos no los he leído, y la poesía y la novela moderna, tampoco. De la novela he leído la que más popularidad tenía en el tiempo: la francesa, la inglesa y la rusa. He seguido la influencia de la época, como la mayoría de los aficionados. Hace cincuenta años, cuando estaba en boga la literatura de D'Annunzio, yo no era de los entusiastas de este autor; por el contrario, no lo podía sufrir»<sup>3</sup>. Incluso cuando algún escritor italiano le satisface, Baroja no persevera en su lectura: «Por otra parte, había leído poco sobre Italia, y también poca literatura de autores italianos. *I promessi sposi*, de Manzoni, no lo pude concluir. Mi padre lo leía con gusto en italiano; yo lo leí en una traducción española de Juan Nicasio Gallego, y me pareció que estaba muy bien, que había descripciones buenas, que los tipos estaban vistos; pero me aburría»<sup>4</sup>.

2. Que el desinterés por Italia es sólo aparente lo ha defendido, entre otros, Monica di Costanzo, «Baroja e l'Italia» en E. Giménez, M. A. Lozano y J. A. Ríos (eds.), *Españoles en Italia e italianos en España*. IV Encuentro de las Universidades de Alicante y Macerata, mayo de 1995, Universidad de Alicante, Alicante, 1996, p. 99, quien recuerda que el mismo Julio Caro Baroja le recomendó realizar una tesis sobre la relación entre Baroja e Italia: «Pío Caro mi consigliò d'intraprendere un lavoro così vasto consigliandomi allo stesso tempo di basare la mia tesi su Pío Baroja e l'Italia in quanto era un campo dell'opera barojiana non ancora esplorato». La recomendación no deja de resultar sorprendente, pues existe una obra que versa sobre este tema, de la que Julio Caro debía de estar al corriente, pues se intercambió cartas con su autor: Gualtiero Cangiotti, *Pío Baroja osservatore del costume italiano*, Pubblicazioni dell'Università di Urbino-Argalia Editori, Urbino, 1969. Por otra parte, se trata de un estudio sumamente apreciable.

3. Pío Baroja, *Ciudades de Italia* en Id., *Obras completas XV. Ensayos III*, Círculo de lectores, Barcelona, 1999, p. 314. Primera edición, Pío Baroja, *Ciudades de Italia*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1949. El italiano D'Annunzio constituye una verdadera *bête noire* para la estética de Baroja. También en una de sus novelas, P. Baroja, *La ciudad de la niebla* en Id., *Obras completas VIII. Trilogías III*, Prólogo por Arturo Ramoneda, edición dirigida por José Carlos Mainer, nota a la edición de Juan Carlos Ara Torralba, Círculo de lectores, Barcelona, 1998, p. 214, el doctor Aracil —padre de la narradora de la novela— expresa un juicio sumamente negativo sobre este escritor: «—Lee esas fantasmonadas de D'Annunzio [...], y, claro, se cree una supermujer. Ese vino endulzado con la más venenosa de las sacarinas que sirve el divo italiano en su palacio de cartón y de papel pintado, se les está subiendo a la cabeza y volviendo locas a estas pobres cursis».

4. Un juicio muy positivo sobre esta obra —especialmente relevante, pues se produce en un artículo que considera los juicios de Baroja sobre Italia y los italianos como absolutamente estereotipados— se encuentra en Jacques de Bruyne, «Pío Baroja y los italianos» en *El extramundi y los papeles de Iria Flavia*, n.º 6, 2000, p. 32: «Cualquier italianista o simplemente italianófilo leerá con interés (y fruición) el sustancioso y bien estructurado ensayo/libro titulado *Ciudades de Italia* [...]. Aquí el discurso toma una dimensión más amplia y serena».

Esta modestia, atractiva y forzada, sugiere, al menos a primera vista, que la investigación sobre la recepción de Maquiavelo en las obras de Baroja resultará infructuosa<sup>5</sup>. Sin embargo, sabemos, gracias a sus memorias, que había leído *El príncipe*. Confirmando esta distante relación con la literatura italiana, el opúsculo no le habría causado una impresión positiva<sup>6</sup>: «Después leí *El príncipe*, de Maquiavelo, el libro de Carlos Iriarte sobre César Borgia y la obra de Gregorovius sobre Lucrecia. [...] El mismo tratado *El príncipe*, de Maquiavelo, me pareció una serie de vulgaridades, que no valía la pena pensar en ellas»<sup>7</sup>. A pesar de esta desazón, existen otros escritos donde la figura de Maquiavelo representa un papel de cierta importancia.

El protagonista de *César o nada*<sup>8</sup>, César Moncada, indudable álter ego de Baroja<sup>9</sup>, enjuicia descaradamente alguna de las obras más emblemáticas del arte italiano. Este desparpajo continúa el estilo de *Ciudades de Italia*: «la verdad es que se pregunta uno [...] si San Pedro no será uno de los edificios con peor gusto que hay en el mundo»<sup>10</sup>. Coherentemente con lo expuesto en las memorias, este

5. Julio Caro Baroja en Gualtiero Cangiotti, *Pío Baroja osservatore del costume italiano*, op. cit., p. 34 (en nota), no enumera las obras de Maquiavelo en la biblioteca de Baroja conservada en Itzea.

6. *Ibid.*, p. 135, relativiza acertadamente este juicio de Baroja sobre Maquiavelo: «L'immagine di questo realismo machiavellico resta fondamentale per il lettore di Baroja, anche se essa può apparire contraddetta da un giudizio negativo su Machiavelli». En esta monografía también se puede encontrar el que hasta ahora sigue siendo el mejor análisis sobre la presencia de Maquiavelo en el corpus barojiano. *Ibidem*, p. 132-142.

7. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I* en Id., *Obras completas I*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, p. 921. Respecto de las otras obras mencionadas, la lectura de Gregorovius determinara el retrato positivo o, al menos, neutro que de Lucrecia Borgia se hace en *César o nada*. Ferdinand Gregorovius, *Lucrecia Borgia*, Círculo de lectores, Barcelona, 1975, pp. 244-245: «Los documentos en que se ha basado este libro permiten que el lector se forme un juicio propio sobre Lucrecia Borgia. Es posible que ese juicio se aproxime a la verdad, o por lo menos que sea más justo que el tradicional con que se la condena. [...] Quizá Lucrecia Borgia no desmentiría al biógrafo que, después de haber consultado los documentos de la época, dijese de ella que fue una mujer amable y buena, ligera y desgraciada. Los infortunios que sufrió en vida son resultado de unas vicisitudes de las que sólo parcialmente era responsable».

8. Con algún detalle esta característica ha sido recordada por Monica di Costanzo, «Baroja e l'Italia», op. cit., pp. 104-105: «Comunque, lo scrittore vasco creò un personaggio con le caratteristiche morali e psicologiche che erano proprie del Valentino, personaggio tipicamente machiavellico il cui nome era quello di César Moncada, al quale si presentò la fortuna di realizzare i suoi sogni». Este tema exige un estudio más pormenorizado, en el que no se podrán pasar por alto las numerosas menciones que al maquiavelismo recorren las memorias de Baroja, así como la dependencia de las referencias históricas de los escritos de Iriarte y de Gregorovius.

9. Jacques de Bruyne, «Pío Baroja y los italianos», op. cit., p. 15.

10. Pío Baroja, *César o nada* en Id., *Obras completas VIII. Trilogías III*, Círculo de lectores, Barcelona, 1998, p. 711. Aunque no se ha estudiado la influencia de *Ciudades de Italia* en la literatura española del siglo XX, sin duda la irreverencia ante el patrimonio cultural italiano marcaron a muchos escritores. Numerosos recuerdos a esta actitud se encuentran en Miguel Delibes, *Europa: parada y fonda* en Id., *Obras completas VII*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, p. 566: «La cena, de Vinci, fresco que se está descascarillando y que ahora acaba de restaurar, tras un trabajo de chinos, un artista milanés, y ante el cual, según me dicen, los ojos de Eugenio d'Ors se humedecieron, lo contrario que a Baroja, quien ha dejado escrito que "hay que

álter ego juzga negativamente a Maquiavelo<sup>11</sup>. A pesar de este desprecio, muchas de las características de este personaje lo ligan indudablemente a la figura del secretario florentino. Admira a César Borgia, con quien se le identifica y cuyo emblema, al menos en el título de la novela, comparte<sup>12</sup>. Moncada considera la religión católica no sólo como algo irracional y extraño, sino también, como responsable de la corrupción de los países latinos. Esta consideración sobre la corrupción moral que ha producido la Iglesia católica también se encuentra –si bien limitada a Italia– en el capítulo doce del primer libro de los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*. Para Moncada, los jesuitas habrían salvado la estructura política de la Iglesia al precio de haber corrompido a los pueblos: «San Ignacio impidió que el catolicismo romano se desmoronase; al cuerpo que se doblaba le puso férulas de hierro, y por dentro de sus férulas el cuerpo ha ido pudriéndose y ha envenenado los países latinos»<sup>13</sup>. Sin embargo, este juicio negativo no es el punto final de la consideración de Moncada sobre la religión católica. Su pragmatismo político –lo cual resulta familiar tanto a Maquiavelo, empleado por Clemente VII durante los últimos años de su vida, como a la historia del maquiavelismo– le permite superar esta aversión y reinterpretarla políticamente: «Yo pongo mi ciencia al servicio del que pague. Soy como uno de vuestros antiguos *condottieri*, un general a sueldo. Estoy dispuesto a ganar batallas con la banca judía o contra la banca judía, con la Iglesia o contra la Iglesia»<sup>14</sup>. De este modo, César Moncada se dedica durante buena parte del episodio romano de la novela a buscar el apoyo de la Iglesia para llevar a la práctica sus conocimientos bursátiles y para que respalde su futura carrera política. En la siguiente conversación con el diplomático inglés Kennedy, César reconoce que el desagrado frente a la religión católica no veta su uso político:

---

creer que el cuadro es bueno bajo palabra de honor». No hemos podido encontrar la referencia a la que Delibes se refiere.

11. Pío Baroja, *«César o nada»*, *op. cit.*, p. 602, el siguiente diálogo se puede leer como la relación de Baroja con *El príncipe* y el maquiavelismo.

«—Quizá te parezca una tontería, pero te voy a dar un libro escrito por mí y que quiero que leas. Se llama *Enchiridion sapientiae*. [...] En esas páginas, que no llegan a cien, he acumulado mis observaciones acerca del mundo financiero y político. Podría llamarse también contribución al sentido común o neomaquiavelismo. Si ves que te sirve, quédate con él.

César leyó el libro con atención concentrada.

— ¿Qué te ha parecido? —le dijo Yarza

—Hay muchas cosas en las cuales no estoy conforme, tendré que pensar de nuevo sobre ellas».

12. *Ibid.*, p. 703: «Al menos éste [se refiere a César Borgia] no es una mixtificación». Así caracteriza a Moncada el abate Preciozi, *ibid.*, p. 653: «Habla como un César Borgia. [...] Es un verdadero español». El interés por este personaje histórico se puede comprobar ya en 1909, P. Baroja, *La ciudad de la niebla*, *op. cit.*, p. 314: «Es que el dinero es una inmoralidad. No hay agua profana ni veneno de los Borgia tan ponzoñoso como esos redondeles de oro». N. Orringer, «El Nietzsche de Baroja: filósofo-poeta modernista» en *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, n° 25, 2008, p. 144, ha recordado cómo Baroja compara a Nietzsche con Borgia, confirmando que se trata de uno de los personajes históricos más recurrentes en su obra.

13. Pío Baroja, *«César o nada»*, *op. cit.*, p. 705.

14. *Ibid.*, p. 653.

- ¿Y de qué le puede servir estar aquí en Roma para sus planes? —preguntó [Kennedy].  
 —Sí, me puede servir. En España no me conoce nadie. Sólo aquí tengo cierta posición por ser sobrino de un cardenal. En eso quiero basarme. [...]  
 — Pero la fuerza que pueda usted encontrar aquí será siempre de un carácter clerical —dijo Kennedy.  
 —¡Ah! Claro.  
 —¡Pero usted no es clerical!  
 —No; la cuestión es encaramarme; luego habrá tiempo de ir cambiando<sup>15</sup>.

Por otra parte, más que Maquiavelo, el maquiavelismo —término que se utiliza repetidamente en la obra de Baroja<sup>16</sup>— ocupa un lugar privilegiado en el modo cómo se evalúa la situación espiritual de la Europa de comienzos de siglo XX. En *Desde la última vuelta del camino*, recuerda que no se ha servido de ningún fingimiento —característica que integraría su concepción del maquiavelismo— para su promoción profesional<sup>17</sup>. Más aún, considera que el maquiavelismo —identificado con la idea de que el fin justifica los medios— habría moldeado el discurso político de izquierda y derecha: «Luego vinieron los rusos, los italianos y los literatos y los políticos de todas partes a querer restaurar el maquiavelismo, y en parte lo han restaurado. La teoría ha llegado al pueblo, y las masas revolucionarias y reaccionarias creen que el fin justifica los medios. Ya no hay moral política ni social. Ya no hay lances entre caballeros, como decía la gente cursi hace años. Ahora se bate con todas las armas: las buenas y las malas»<sup>18</sup>.

Estas dos densas referencias, que no analizaré pormenorizadamente en este trabajo, advierten de que la modestia y limitación de Baroja a la hora de reconocer sus fuentes y sus conocimientos de la cultura italiana no se pueden tomar al pie de la letra. Para mostrar que el escritor conocía la literatura y el pensamiento italiano, me concentraré en la recepción de *La Mandrágora* de Maquiavelo en la novela de tema vasco-calabrés *El laberinto de las sirenas*<sup>19</sup>. Con

15. *Ibid.*, p. 671.

16. Por ejemplo, los términos maquiavelismo y maquiavélico aparecen frecuentemente en Pío Baroja, *Las noches del Buen Retiro* en Id., *Obras completas X. Trilogías V*, Círculo de lectores, Barcelona, 1998, capítulo IV (p. 583: «algún político, con fama de elocuente, de maquiavélico, de florentino»), capítulo X (p. 601), capítulo XXVI (p. 648: «se le tenía por maquiavélico y florentino») y capítulo XXXI (p. 663).

17. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino II* en Id., *Obras completas II*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1997, p. 26: «Yo creo que no he tenido maquiavelismo alguno, no he forjado planes, no me ha interesado fingir nada. No he creído en el resultado de una maniobra literaria».

18. *Ibidem*, p. 31.

19. Eugenio de Nora, «*La novela contemporánea española I. 1898-1927*», Gredos, Madrid, 1969, pp. 183-184, ofrece un juicio sumamente negativo de este escrito: «Por lo pronto si hablamos de interés estético, es aquí bien escaso, salvando algunos fragmentos descriptivos empapados de luminosidad mediterránea. Nunca ha estado quizá Baroja, en una obra extensa y de cierto empeño, más cercano al folletínismo intrascendente». Mucho más positivo el juicio de M. di Costanzo, «Baroja e l'Italia», *op. cit.*, p. 106: «Questo parallelismo di immagini è presente anche in *El laberinto de las sirenas* dove, a mio avviso, troviamo le più belle descrizioni paesaggistiche dedicate all'Italia. [...] È in questo racconto che troviamo un vero studioso ed osservatore della società italiana».

esta nota, además de insistir en la ambigua presencia de la cultura italiana en Baroja, se saca a la luz una etapa desconocida de la fortuna española del teatro maquiaveliano. El resultado de este artículo dibujará a un Baroja que no sólo ha leído más obras italianas de las que reconoce, sino a un intelectual atento a las traducciones que de esta cultura se realizaban en la primera mitad del siglo XX.

## 2. LA RECEPCIÓN DE *LA MANDRÁGORA* EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Con la excepción de la *Vida de Castruccio Castracani*, la cual fue profusamente impresa como parte de la *Silva de varia lección* de Pero Mexía a lo largo de los siglos XVI y XVII, la edición de obras de Maquiavelo en español se detiene entre 1590 y 1821. Más prolongadamente, los escritos literarios de Maquiavelo, que no se vertieron al castellano en el Siglo de Oro —cuando se tradujeron, en cambio, el *Arte de la guerra* y los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*—, tampoco se divulgan a lo largo del siglo XIX —periodo dedicado casi exclusivamente a la difusión de *El príncipe*. Por este motivo, la edición castellana de los escritos literarios resulta tardía no sólo en comparación con otras lenguas europeas, sino con la misma recepción hispánica de los escritos políticos de Maquiavelo. Los escritos literarios también se ven excluidos de la edición de más largo aliento que la cultura hispánica ha producido, la de Luis Navarro, quien publicó dos volúmenes con sus versiones de los *Escritos históricos* y los *Escritos políticos* de Maquiavelo a finales del siglo XIX<sup>20</sup>.

Puede decirse que hasta las traducciones del teatro de Esther Benítez<sup>21</sup> y la publicación de la *Antología de Maquiavelo* por Miguel Ángel Granada<sup>22</sup>,

20. Nicolás Maquiavelo, *Escritos históricos*, traducción de L. Navarro, Viuda de Hernando, Madrid, 1892 (contiene las *Historias de Florencia*, la *Vida de Castruccio Castracani*, *Discursus florentinarum rerum*). N. Maquiavelo, *Escritos políticos*, traducción de L. Navarro, Viuda de Hernando, Madrid, 1895 (contiene el *Arte de la guerra*, los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, *El príncipe*). Una reutilización parcial de esta notable traducción —a pesar de las obvias limitaciones que posee al haber sido escrita hace ya más de ciento quince años— se ha producido recientemente: N. Maquiavelo, *Obras*, Gredos, Madrid, 2010 (en esta edición se reutilizan, con algunas modificaciones, las traducciones del *Arte de la guerra*, los *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, el *Discursus florentinarum rerum* y la *Vida de Castruccio Castracani*).

21. Esther Benítez, en Nicolás Maquiavelo, *Mandrágora, Andria, Clizia*, traducción de E.B., *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 1977, p. 8, ofrece una interpretación marcadamente política: «Existe [...] el intento de plasmar una moral laica, una moral ciudadana, que se fundamenta en la exigencia de un vivir la vida cada uno sin someterse a los prejuicios, a las exigencias de un rigorismo religioso» (p. 8). Sabe de la existencia de la traducción de Cansinos Assens, aunque no tiene en cuenta la edición de Juan Larraya (Nicolás Maquiavelo, *Obras*, traducción de J. L., Vergara, Barcelona, 1961 y 1965), que incluía una traducción tanto de *La Mandrágora* como de *Clizia*. No es consciente E. Benítez de la novedad de su traducción de *Andria*, la cual tampoco incluye Nora Hebe Sforza en su edición. Entre Cansinos y Larraya, hay, al menos, otra traducción al castellano, N. Maquiavelo, *La Mandrágora*, traducción de Álvaro Arauz, ITA, México, 1955. También hay que tener en cuenta algún intento de traducir parcialmente las obras literarias de Maquiavelo, como por ejemplo, la versión del *Capítulo de Fortuna* publicado por la Universidad de Chile, Santiago, 1969 a causa del V centenario del nacimiento del autor florentino.



pero,<sup>22</sup>sobre todo, hasta la reciente edición de Nora Hebe Sforza de los *Escritos literarios* de Nicolás Maquiavelo –publicada en el año 2010 por la bonaerense y benemérita Colihue<sup>23</sup>–, la lengua española no gozaba de una edición relativamente completa de esta definidora sección de la creación de Maquiavelo. Hay que tener en cuenta, sin embargo, un dato en el que recientemente ha insistido la estudiosa Gabriella Gavagnin<sup>24</sup>. En 1921, el escritor tarragonés Josep Pin i Soler ofrecía una traducción muy completa –incluye además de *La Mandrágora*, *La vida de Castruccio Castracania*, *El archidiablo Belfagor*, *Clizia* y *El asno de oro*– al catalán de las obras literarias de Maquiavelo<sup>25</sup>. Esta versión de Pin i Soler resulta interesante porque el catalán –lo que confirma la anticipación de su mundo editorial<sup>26</sup>– se adelanta más de ochenta años al castellano en la difusión de las obras literarias del escritor florentino. Esta publicación también resulta interesante, pues constituye el último eslabón de la cadena de traducciones de clásicos que Pin i Soler llevó a cabo en las primeras décadas del siglo XX, colección entre las que también se incluyen una traducción de *El príncipe* o del *Philobiblon*<sup>27</sup>.

La única composición literaria de Maquiavelo que a lo largo del siglo XX ha obtenido éxito en el mundo editorial hispánico es *La Mandrágora*. La primera traducción la lleva a cabo Rafael Cansinos Assens, uno de los más importantes, prolíficos y polivalentes traductores de los que la lengua española ha gozado. El polígrafo sevillano publica en 1916 las *Obras cómicas* de Nicolás Maquiavelo, que incluyen, además de *La Mandrágora*, el *Archidiablo Belfagor*, la *Celestina* y el *Padre Alberico*, dejando de lado *Clizia* y *Andria*. Esta edición alcanzó una cierta popularidad, pues la obra se reimprimió el mismo año<sup>28</sup> y se reeditó cuatro años después con el título más impactante de *Obras escabrosas*<sup>29</sup>, el cual también acompañaría a la impresión, casi facsimilar, de 1977<sup>30</sup>.

22. A pesar de la importancia y calidad de la traducción (su versión del *Capítulo de Fortuna* no ha sido superada), el interés por los escritos literarios –como no podía ser de otra manera al tratarse de una antología– es limitado.

23. N. Maquiavelo, *Textos literarios*, traducción de Nora Hebe Sforza, Colihue, Buenos Aires, 2010.

24. Cfr. Gabriella Gavagnin, «Les traduccions al català de Maquiavel a principis del segle XX» en *Quaderns d'Italià*, n° 15, 2010, pp. 78-81.

25. Niccolò Machiavelli, *Traduccions*, traducción de J. Pin i Soler, Librería Antiga e Moderna Babra, Barcelona, 1921.

26. Andrés Trapiello, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, Campgràfic, Valencia, 2006, p. 2: «En Cataluña se editaba bien, excepcionalmente bien desde 1880, tanto que a menudo el continente excedía en bondad y mucho, a los contenidos literarios y poéticos».

27. Ricart de Bury, *Lo Philobiblon*, traducción de J. Pin i Soler, Librería Antiga e Moderna Babra, Barcelona, 1916. También se adelanta 11 años a la primera edición de esta obra en castellano. Ricardo de Bury, *El Philobiblion*, traducción de T. de Viñas de San Luis, Librería de los bibliófilos españoles, Madrid, 1927.

28. Nicolás Maquiavelo, *Obras festivas*, Editorial Renacimiento, Madrid, 1916 y N. Maquiavelo, *Obras festivas*, Editorial Mundo Latino, Madrid, 1916.

29. Nicolás Maquiavelo, *Obras escabrosas*, Editorial Mundo Latino, Madrid, 1920.

30. Nicolás Maquiavelo, *Obras escabrosas*, Libros Hiperión, Madrid-Pamplona, 1977.



Volvamos a la traducción de Cansinos. Por el número de piezas incluidas en la edición, se podría pensar que, gracias a ella, el público español entró en contacto con un amplio repertorio de las obras literarias de Maquiavelo. Sin embargo, como el propio Cansinos sospechaba, dos de estas cuatro obras no nacieron de la pluma de Maquiavelo<sup>31</sup>. *El Padre Alberico* y la *Celestina*, que durante los siglos XVIII y XIX se habían atribuido a Maquiavelo con los anónimos títulos de *Commedia in prosa*<sup>32</sup> y *Commedia in versi*, no fueron escritas por el autor italiano<sup>33</sup>. Esta imprecisa atribución ha sido recientemente pasada por alto<sup>34</sup>. En cualquier caso, en el prólogo a su edición, Cansinos Assens es consciente de la aportación que lleva a cabo –válida para *La Mandrágora* y el *Archidiablo Belfágor*–, insistiendo en el descuido con el que la cultura castellana habría tratado esta definidora sección de la creatividad maquiaveliana: «Todas estas obras eran hasta aquí absolutamente inéditas en castellano y ésta es la primera traducción española que se ofrece a nuestro público. Maravilla ver que hasta ahora no fueran trasladadas a nuestro idioma obras tan interesantes, así por su valor histórico como por su condimento de sales populares, y tan necesarias para la comprensión del raro genio de su autor»<sup>35</sup>.

Casi contemporáneamente con esta primera divulgación de *La Mandrágora* en lengua castellana, Pío Baroja publica la novela *El laberinto de las sirenas*, fechada en 1923 en Rotterdam y escrita inmediatamente después de su tercer y último viaje a Italia. Impresa tan sólo tres años después de la segunda edición de estas traducciones, esta obra incluye una larga mención a esta pieza. En una novela donde las menciones a la literatura italiana son, respaldando las afirmaciones de *Ciudades de Italia*, escasas –se pueden encontrar exclusivamente unas pocas referencias a la *Jerusalén liberada* o al *Orlando furioso*<sup>36</sup>–, el lector

31. Rafael Cansinos Assens, «Prólogo» en Nicolás Maquiavelo, *Obras escabrosas*, traducción de R. C. A., Libros Hiperión, Madrid-Pamplona, 1977, p. 11, acerca de *El padre Alberico*: «No fue publicada en vida de su autor y se ignora el título que primitivamente llevara; seguramente sus primeros editores le dieron éste que ahora ostenta y que ha prevalecido en las ediciones inglesas y francesas». Todavía más dubitativo respecto de la autenticidad de *La Celestina*: «Dúdase de que sea de Maquiavelo y, puesto que se le concede esta paternidad, será menester ponerla en el último lugar de su prole» (*Ibidem*, p. 12).

32. Por ejemplo, Niccolò Machiavelli, *Commedia senza titolo*, en Id., *Opere V*, Giuseppe Molinari, Venecia, 1811, pp. 165-203.

33. Al traducir Cansinos quizá tuvo en consideración la siguiente edición francesa de Maquiavelo que se conserva todavía en la Biblioteca Nacional de Madrid. Nicolas Machiavel, *L'Entremetteuse maladroite*, en Id., *Oeuvres littéraires*, Charpentier, París, 1851, pp. 115-194. *Ibidem*, p. 114, el editor advierte que el título tradicional era *Commedia in versi* y que ha adoptado el nombre que le dio el traductor Périès. También señala que esta obra fue publicada por primera vez en 1797 en el sexto volumen de las obras de Maquiavelo de la edición de Livourne.

34. Guido Cappelli, «Panorama (ideológico) de traducciones de Maquiavelo en España» en J. M. Forte y P. López Álvarez (eds.), *Maquiavelo y España*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008, p. 214: «En cuanto a las obras de Maquiavelo, de 1916 es una edición de las *Obras festivas* que contiene obras teatrales y literarias de Maquiavelo (*La Mandrágora*, *El padre Alberico*, *La Celestina*, *El archidiablo Belfágor*)».

35. Rafael Cansinos Assens, «Prólogo» en Nicolás Maquiavelo, *Obras escabrosas*, op. cit., p. 12.

36. No obstante, hay que recordar que Julio Caro Baroja escribe a Gualtiero Cangiotti –Id.,

queda sorprendido por la minuciosa descripción dedicada a la obra maestra del teatro maquiaveliano. Casi al final de la novela —en una sección titulada «Una representación de fantoches»—, se dedican varios párrafos a explicar detalladamente la perepécia de *La Mandrágora*<sup>37</sup>:

El señor Benedetto, director de la compañía, decidió representar primero, la *Mandrágora*, de Maquiavelo, y luego dos obras de circunstancias inventadas y arregladas por él, pensando que allí, además de la contrata, podía sacar una buena colecta<sup>38</sup>.

Señoras y señores —dijo—: nosotros somos pobres artistas errantes, sin medios de fortuna ni conocimientos para poner en escena como es debido algunas de las obras ilustres de la comedia del arte. Por esto, antes de comenzar, pedimos benevolencia al auditorio, a las bellas damas y a los amables caballeros, y, sobre todo, al dueño de la casa, quien sabemos que es un noble prócer y un altísimo poeta. Ahora, señoras y señores, después de pedir vuestra venia, vamos a comenzar nuestras representaciones por la *Mandrágora*, del gran escritor italiano Maquiavelo. Se levanta el telón. Va a comenzar la fiesta. Éste que veis aquí es messer Nicia Calfucci, comerciante florentino, un poco viejo, casado con la bellísima doña Lucrecia, que es la dama rubia que tenéis delante. Éste es el parásito de la casa, Saturio, ilustre lameplatos, y éste, Calímaco, estudiante, enamorado de doña Lucrecia. Messer Calfucci cuenta al estudiante Calímaco que está muy triste porque no tiene hijos, y el estudiante Calímaco le dice que hay un remedio para la infecundidad: el jugo de la mandrágora. Messer Calfucci se entusiasma. Le dará la mandrágora a doña Lucrecia. Pero la mandrágora —dice el estudiante Calímaco— tiene un inconveniente, y es que los primeros abrazos y besos de la mujer que ha bebido este jugo son mortales para su marido. Messer Calfucci, al saber esto, se detiene, carraspea y no quiere oír hablar ya de las mandrágoras. Pero no; hay un recurso —dice el estudiante Calímaco, después de pensarlo bien—. ¿Por qué no darle la mandrágora a doña Lucrecia y hacer que entre luego en su cuarto un cualquiera, a quien abraza y bese? Messer Calfucci vacila, duda; pero, al último, se convence. ¿Querrá doña Lucrecia aceptar el procedimiento? El problema es ahora convencer a doña Lucrecia. Su madre y el padre Timoteo, amigo y confesor de la casa, van a verla, y vencen su resistencia. Doña Lucrecia se resigna, toma la mandrágora, y poco después pasa un mozo de cuerda muy feo, el estudiante Calímaco disfrazado. Le invitan a entrar. El mozo de cuerda no quiere; pero, al fin, lo meten entre todos en el cuarto de doña Lucrecia y cierran, y, mientras tanto, el buen messer Calfucci se frota las manos satisfecho y el padre Timoteo reza el rosario por lo bien que ha resultado la combinación.

El argumento era un poco escandaloso y produjo murmullos en el público. Afortunadamente, había poca luz y no se veían las caras<sup>39</sup>.

---

Pío Baroja *osservatore del costume italiano*, op. cit., p. 34 (en nota)— que la biblioteca de Pío Baroja contaba con los grandes poemas italianos.

37. Sorprende, sobre todo por la exhaustividad de su análisis de la presencia de Maquiavelo en *César o nada*, que Cangliotti no la haya detectado.

38. Pío Baroja, «*El laberinto de las sirenas*», en Id., *Obras completas IX, Trilogías IV*, Círculo de lectores, Barcelona, 1998, p. 561. Primera edición, P. Baroja, *El laberinto de las sirenas*, Rafael Caro Raggio, Madrid, 1923, pp. 410.

39. *Ibid.*, pp. 562-563. En la primera edición, esta referencia ocupa las pp. 397-398.

Esta mención constituye un importante y desconocido episodio de la limitada recepción del teatro maquiaveliano en España. Debido a que la obra se había traducido al castellano pocos años antes y a que Maquiavelo, a lo largo de más de tres siglos, había sido leído en España como político y como filósofo, sin prestar apenas atención a su vertiente literaria, esta referencia habrá de constituir uno de los primeros episodios de la recepción del teatro de Maquiavelo en la literatura española.

### 3. LA DEPENDENCIA DE LA TRADUCCIÓN DE CANSINOS

Por otra parte, esta referencia abre el interrogante de cómo Baroja se acercó a *La Mandrágora*. Según la primera y más verosímil hipótesis, el escritor guipuzcoano habría conocido esta obra a través de la traducción inmediatamente descrita. Para confirmar esta posibilidad, se habrá de examinar la referencia y mostrar la dependencia que pudiera existir con la traducción de Cansinos, a quien Baroja conocía, pues se lo menciona en sus *Memorias*, como es habitual, despectivamente<sup>40</sup>. Si se acepta el siguiente listado como el de los términos más expresivos del resumen presente en *El laberinto de las sirenas* —messer Nicia Calfucci, parásito de la casa, ilustre lameplatos, infecundidad, jugo, mozo de cuerda y combinación—, se comprueba que la mayoría carece de contraparte en la versión española. Al mozo de cuerda se le denomina mozo; a la infecundidad, esterilidad; al jugo, poción. Messer Nicia Calfucci había sido españolizado como señor Nicia en la traducción de Cansinos. Tampoco el término más expresivo utilizado por Baroja en su resumen —«ilustre lameplatos»— cuenta con una confirmación en la versión de 1916. Tan sólo el adjetivo de parásito resulta común tanto a Baroja como a Cansinos.

Pero la distancia con la traducción no sólo se percibe en la diferencia de los términos identificativos. El resumen de Baroja incurre también en algunos notables desvíos respecto de la versión castellana y del original italiano. Baroja describe al mozo de cuerda como alguien «muy feo». Esta extrema fealdad no encuentra respaldo en la adaptación española de *La Mandrágora*. En primer lugar, para el desenvolvimiento de la trama, resulta fundamental que el mozo secuestrado, si no bello, sea sano, necesidad de la que no encontramos eco en la abreviación de Baroja. En segundo lugar, al disfrazado Calímaco nunca se le describe como extraordinariamente desagradable en el transcurso de los actos cuarto y quinto —aquellos en los que aparece disfrazado como «mozo de cuerda» para que el señor Nicia no lo reconozca. Inmediatamente después de que haya juzgado su rostro como poco agraciado —«Era feote de cara; tenía las

---

40. Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino*, op. cit., p. 132: «Voy a recoger en estos viejos periódicos algunos retratos míos hechos con palabras. En un artículo encuentro una descripción escrita por Cansinos-Asséns, con el cual es posible que yo no haya hablado nunca: "Es el más rebelde [dice Cansinos de Baroja] de todos los rebeldes jóvenes, no obstante su nombre clemente, su aire tímido, sus claros ojos de pescado y su gesto resignado de las manos a la espalda».

narices grandes, la boca torcida»<sup>41</sup>—, el mismo señor Nicia no escatima detalles a la hora de describir las dotes de su cuerpo: «¡mas, nunca viste carnes tan hermosas! Blancas, finas y pastosas; y de lo demás no me preguntéis [...]. No que no; puesta la masa quería meter hasta el codo, luego quise ver si estaba sano [...]. Como vi que estaba sano, le saqué fuera, y a obscuras le llevé a la habitación, y le metí en la cama y entonces quise tocar con la mano cómo andaba la cosa, pues no tengo por costumbre tomar gato por liebre»<sup>42</sup>. La propia doña Lucrecia, continuando con «el argumento que produjo murmullos en el público»<sup>43</sup>, muestra una total satisfacción respecto de la potencia del joven<sup>44</sup>. Si, a pesar de la exaltación física, su belleza ha sido puesta en entredicho por Messer Nicia, Syro —el criado de Calímaco— en el acto cuarto lo había descrito de modo menos rico, pero también menos ambivalente: «Con el mozo más garrido que hayáis podido ver. No tiene veinticinco años y viene solo, con la capa terciada, tocando el laúd»<sup>45</sup>.

Comentario aparte, y conclusivo para nuestro propósito, merece otro error cometido por Baroja, que llama a Ligurio con el nombre de Saturio. Si hasta este momento tanto los términos clave de la referencia como la imprecisión de Baroja respecto del argumento parecían alejar *El laberinto de las sirenas* de la traducción de Cansinos Assens, este equívoco las acercará tanto que se podrá determinar que Baroja se inspiró en esta versión española para la inclusión de la referencia. Para probar este hecho, habrá que explicar, antes de nada, la génesis de este error. ¿Por qué Saturio y no más bien Ligurio? Como antes hemos recordado, la edición de *La Mandrágora* está acompañada de otras tres piezas: *El archidiablo Belfágor*, *El padre Alberico* y *La Celestina*. Es esta última —indebidamente atribuida a Maquiavelo— la que ahora interesa.

La trama de esta obra guarda un parecido muy estrecho con *La Mandrágora*. El protagonista Camilo tiene un amigo que se llama Saturio, quien, al igual que Ligurio, es descrito, ya en la misma enumeración de los personajes, como parásito. Además del mismo modo que a Ligurio, aunque de modo mucho más exagerado, a Saturio lo caracteriza un hambre insaciable y, en diferentes partes de la comedia, declara jocosamente la molestia que le produce el apetito insatisfecho. Tan importante es para la obra el apetito de Saturio que en la primera escena del acto tercero este chistoso personaje declama una apología de una moral gastronómica:

Pero aunque tarde lo que quiera, mi estómago me dejará en paz, no lo oiré resentirse, porque deja de quejarse en cuanto que está lleno. Así es que no me moriré de hambre, pues he comido como un pícaro hambriento. [...] Cuando el asado está en su punto, no hay que dejarlo que se enfríe; nada le desgracia tanto como recalentarlo,

41. Nicolás Maquiavelo, «*La Mandrágora*», *op. cit.*, p. 83.

42. *Ibid.* p. 83.

43. Pío Baroja, *El laberinto de las sirenas*, *op. cit.*, p. 561.

44. *Ibid.*, p. 87.

45. *Ibid.*, p. 77.

lo que hubo de estar suculento y jugoso, se quema y se reseca. [...] Es necesario sufrir con paciencia este suplicio. Pero Camilo aún no ha saboreado todo el provecho de esta filosofía, la única maestra del buen vivir<sup>46</sup>.

Esta larga cita, al ser un pasaje especialmente divertido y exagerado en el que Saturio queda retratado como un sofisticado glotón (de aquí quizá lo de *ilustre lameplatos*, aunque esta combinación nunca aparezca en la versión que Cansinos ofrece de *La Celestina*), puede explicar la confusión que conduce a Baroja a mezclar ambos nombres. Si a esta identidad caracteriológica –aunque la pasión alimenticia de Ligurio se describe en un pasaje relativamente anodino de *La Mandrágora*<sup>47</sup>–, se le añade la similitud fonética de los dos nombres, la hipótesis de que Baroja, tras haber leído las dos traducciones de Cansinos, sustituya al más fácilmente olvidable Ligurio por el divertido Saturio cobra plausibilidad. Esta imprecisión, aunque conduce a juzgar que conoció *La Mandrágora* a través de las traducciones de Cansinos, también obliga a afirmar que Baroja escribió el resumen del final de *El laberinto de las sirenas* sin tener ante los ojos la versión española.

Además, tampoco se puede descartar que Baroja asistiera a una representación de *La Mandrágora*, obra que podría estar en el repertorio de los teatros de las ciudades que Baroja visitó durante alguno de sus viajes a Italia, sobre todo durante el inmediatamente anterior a la composición de *El laberinto de las sirenas*. Se debe tener en cuenta que Baroja novelaba con frecuencia –como el mismo Pío Caro ha recordado– acontecimientos que él mismo había vivido<sup>48</sup>. Sin embargo, no podemos confirmar esta hipótesis ni respecto de la asistencia de esta obra en Italia o en España<sup>49</sup>. Gracias a Busquets y Bonzi sabemos que hasta 1913, Baroja no pudo haber asistido a una representación en España, pues esta composición no se encontraba en el repertorio de ninguna de las compañías italianas que recorrieron el país<sup>50</sup>.

46. Nicolás Maquiavelo, *La Celestina* en Id., *Obras escabrosas*, op. cit., p. 166. Rafael Cansinos Assens, «Prólogo», op. cit., p. 12, resalta la vistosidad de Saturio: «Sin embargo, la figura del parásito, admirablemente trazada, clamará siempre por una parca y justa cantidad de gloria».

47. Nicolás Maquiavelo, *La Mandrágora*, op. cit., p. 22: «Tú conoces a Lygurio, el que con frecuencia viene a hacer colación conmigo. Este fue antaño concertador de matrimonios; después se ha dado en mendigar cenas y comidas».

48. Julio Caro Baroja, *Los Baroja (memorias familiares)*, RBA, Madrid, 2011, p. 75: «Podría escribir una monografía bastante extensa sobre la base real de que partió mi tío para dar cuerpo a varios de los personajes de sus novelas de los años veinte en adelante». También M. di Costanzo, «Baroja e l'Italia», op. cit., p. 106, ha defendido la directa vinculación –al comparar *Ciudades de Italia* con *César o nada*– entre narración y vivencia en las obras italianas de Baroja: «Leggendo quest'opera, che nacque come una specie di guida turistica, ci accorgiamo che gli alberghi in cui alloggiava l'autore erano gli stessi in cui alloggiavano i protagonisti dei suoi racconti ed in più ritroviamo le stesse immagini e descrizioni che abbiamo già trovato nei racconti precedenti».

49. Hay que recordar que el traductor catalán quiso montar un espectáculo musical a partir de *La Mandrágora*, que, sin embargo, nunca llegó a representarse, como ha recordado Gabriella Gavagnin, «Les traduccions al català de Maquiavel a principis del segle XX», op. cit., p. 85.

50. Lidia Bonzi y Loreto Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna*, Bulzoni, Roma,

## 4. UNA CULTURA OMNÍVORA Y NO RECONOCIDA

En *Barojiana*, el famoso retrato que Juan Benet caracterizó al último Baroja y su círculo, no existe un interés por explicar sus fuentes y lecturas<sup>51</sup>. Sin embargo, la descripción general de Baroja como escritor desinteresado por la literatura, antirretórico y mercenario, excepcionalmente sobrio en un marco literario caracterizado por la grandilocuencia, casa muy bien con la descripción que el escritor donostiarra –como se ha comprobado en la también tardía *Ciudades de Italia*– da de sí mismo y de sus fuentes.

Sin embargo, la bibliografía dedicada a las fuentes de Baroja, especialmente a las italianas, se ha mostrado cauta respecto de las manifestaciones del autor respecto de su escasa erudición. Esta sospecha –compartida por Cangiotti, Costanzo y de Bruyne<sup>52</sup>– frente a los juicios de Baroja sobre sus lecturas italianas resulta en cierta medida obligatoria, pues la contradicción y la dialéctica entre ignorancia y conocimiento brotan entre diferentes textos de Baroja. Esta situación, que resulta excepcionalmente clara respecto de la cuestión italiana, no se limita, sin embargo, a ella<sup>53</sup>. En sus escritos conviven afirmaciones como las de *Ciudades de Italia* con detalles –como, por ejemplo, el mostrado en este artículo– que retratan a un Baroja, al cual se le puede considerar un voraz y desordenado lector de literatura italiana –interpretación que casa muy bien con la imagen que el mismo Pío Caro da de Baroja<sup>54</sup>–, el cual no

---

1995, pp. 751-774. Tampoco Irene Vallejo, «Compañías italianas en Madrid» en *Boletín de la biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXVI, 2010, pp. 279-313, recoge ninguna representación de *La Mandrágora*.

51. Juan Benet, «Barojiana» en Id., *Otoño en Madrid hacia 1950*, Debolsillo, Madrid, 2010, pp. 21-55. Aunque apenas se habla de la cultura o las fuentes de Baroja –si exceptuamos la mención a Dickens, Stendhal y Dostoievski–, el retrato benetiano insiste y alaba la sobriedad intelectual y literaria de Baroja. Para Benet, además, esta parquedad lo contradistinguiría de sus colegas. *Ibidem*, pp. 49-50: «Para el oído moderno, Baroja es el mejor altavoz de toda la ridiculez de cierta retórica castellana, sobre todo la de sus contemporáneos; el más riguroso patrón con el que medir las ínfulas de la épica moderna, el fiel contraste de la novela española del siglo XX; y tal vez también el tronco del que tendrán que partir las ramas de la narrativa que él mismo podó».

52. Hay diferencias, sin embargo, entre los juicios de estos especialistas. Gualtiero Cangiotti, *Pío Baroja osservatore del costume italiano*, op. cit., p. 161, ha insistido en la superficialidad de los juicios literarios de Baroja. Este juicio no se encuentra ni en di Costanzo ni en de Bruyne.

53. Esta contradicción Gualtiero Cangiotti (*ibid.*, p. 5), la interpreta, más que como una dialéctica entre conocimiento y fingimiento, como una entre odio y amor. La contradicción es una de las principales características que se atribuye al retrato de Baroja de los alemanes, Jacques de Bruyne, «Pío Baroja und die Deutschen» en *Revue belge de philologie et d'histoire*, n° 48, 1970, p. 819: «Diese Bemerkungen befestigen übrigens das, was ich in demselben Werk über den Kritiker Baroja schrieb: als ein solcher ist er oberflächlich, ungenau, widersprüchlich und arbitrar. Er zeigt einen zu grossen Hang zum Verallgemeinern». La cursiva es mía.

54. Julio Caro Baroja, *Los Baroja*, op. cit., p. 73: «Hay que reconocer, sin embargo, que no obraba guiado por prevenciones o etiquetas. Muchas veces compraba los libros de los autores conocidos y poco estimados por él y leía: leía unas páginas y se paraba».

tiene problemas en introducir todo aquel material que considere que puede funcionar. Cangiotti ha dicho que en Baroja hay un escritor pudoroso<sup>55</sup>. Si se tiene presente la contradicción entre manifestaciones como las de *Ciudades de Italia* y detalles como el de *El laberinto de las sirenas*, más que ante sobriedad, nos encontramos ante un retorcido e inusual exhibicionismo. Baroja disfruta exagerando una falta de cultura de la que, en verdad, no sólo habría gozado, sino de la que habría extraído un rendimiento literario.

---

55. Gualtiero Cangiotti, «*Pío Baroja osservatore del costume italiano*», *op. cit.*, p. 16: «Non c'è esibizionismo in Baroja o, se c'è, è mascherato da un pudore intimo che conferisce all'uomo Baroja una profonda serietà umana».